

---

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-069-271>

---

## Giraudoux' *Électre* oder die Travestie der Tragödie

Daß antike Dramen neu gelesen und gesehen werden, ist selber mitnichten etwas Neues. Eher könnte man sagen, daß dieser Sachverhalt seit der Renaissance zu den auffälligsten Konstanten der europäischen Literatur gehört. Bemerkenswert erscheint freilich der Rhythmus, in dem die Konstante einer relecture antiker Dramen – von epochen- und kulturspezifischen Faktoren bestimmt – bald stärker und bald schwächer in den Vordergrund der Literatur- bzw. Theatergeschichte tritt. Die Epochen von Humanismus und Renaissance, während denen die Konstante sich ausbildet, sind – zumal in Italien und Frankreich – bereits eine ihrer starken Perioden.<sup>1</sup> Einen zweiten Höhepunkt hat die reinterpretierende Arbeit an den antiken Dramen in der französischen Klassik (im *Classicisme*), von wo sie zum einen in die Aufklärung fortwirkt (man denke an Voltaires Tragödien!), zum anderen den italienischen ‚Sturm und Drang‘ der Tragödien eines Alfieri inspiriert (provoziert). Als ein dritter Höhepunkt präsentiert sich dann das Theater der – wenn man so will – klassischen Moderne. Hier genügt es, den schon in der griechischen Antike besonders häufig dramatisierten Stoff der ‚Orestie‘ zu betrachten, um auf eine ebenso zahlreiche Serie prominenter moderner Neufassungen zu stoßen, welche etwa von Hofmannsthals „Tragödie in einem Aufzug“ *Elektra* über Eugene O’Neills „Trilogy“ *Mourning becomes Electra* bis zu Jean Giraudoux’ „Pièce“ *Électre* oder Jean-Paul Sartres „Drame“ *Les Mouches* reicht.<sup>2</sup>

Dabei haben die Verdichtungen der Konstante in Renaissance und Klassik nichts eigentlich Erstaunliches, da der Rückblick auf die Muster antiker Dichtung in diesen Epochen gleichsam das Zentrum eines expliziten poetologischen Programms ausmachte. Kommentarbedürftiger muß die kompakte Präsenz griechischer und römischer Dramenstoffe im Theater des 20. Jahrhunderts erscheinen. Hier ist zu vermuten, daß die Re-Interpretation aus ganz anderen Interessen erfolgt, als sie für das System der klassisch-humanistischen Literatur maßgebend waren. Tatsächlich zeigt sich an den neueren

---

1 Vgl. dazu beispielsweise die abundante „Nota bibliografica“ in Renzo Cremantes verdienstvoller Ausgabe von fünf Cinquecento-Tragödien *Teatro del Cinquecento*, T. 1: *La Tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli 1988, S. XV–XXXII, oder – zum speziellen Fall der seit den Paduaner Frühhumanisten erfolgenden Aufnahme des „Seneca tragicus“ – A. Buck, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin 1976, S. 176–183.

2 Abrisse der Stoffgeschichte bieten K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Darmstadt 1968 (Erstausgabe 1920), Bd. I, S. 40–100, wo in Anbetracht des Erscheinungsdatums von der neueren Entwicklung freilich nur Hofmannsthals Tragödie berücksichtigt werden kann, oder K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart usw. (Kohlhammer) 41968, S. 37ff. und 65ff.

Reprisen ein evidenter Interessenwandel. Er bewirkt, daß man nun weniger die Analogien als vielmehr die Differenzen zu den antiken Vorlagen sucht, oder genauer gesagt: daß man generelle Analogien sucht, um auf deren Basis spezifische Differenzen bewußt machen zu können. Allerdings bleibt diese Absicht an eine wichtige Prämisse gebunden, die aus der allgemeinen Vertrautheit mit den Stoffen der Antike besteht, einer Vertrautheit, welche zumindest eine breite, humanistisch gebildete Publikumsschicht umfassen muß. Wo eine solche Vertrautheit nicht mehr gegeben ist, verlieren auch die Verfremdung des Klassischen oder die Auflösung des Mythos zwangsläufig ihre Pointe, um nicht zu sagen: ihre ‚raison d’être‘. Vielleicht hat es deshalb seine tieferen geschichtlichen Gründe, wenn sich die bislang letzte Konzentration des Phänomens eben in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts und außerdem speziell in Frankreich beobachten läßt; denn in dieser Epoche (in diesem Sprachraum) scheinen Voraussetzungen bestanden zu haben, die erlaubten, daß ein prononciertes Modernitätsbewußtsein und ein ebenso ausgeprägtes kulturelles Gedächtnis sich wechselseitig schärften und steigerten.

Jedenfalls tritt die für unser Thema günstige Konjunktion von alteuropäischem Reichtum literarischer Erinnerung und modernem Bewußtsein der Inkommensurabilität des Vergangenen geradezu idealtypisch in den Theaterstücken Jean Giraudoux’ zutage. Bekanntlich war Giraudoux zwischen Kriegsende und den späten sechziger Jahren auch in Deutschland ein viel gespielter Dramatiker, ja ein Autor von beträchtlicher Prominenz und Reputation. Seit den späten sechziger Jahren ist sein Werk dann ziemlich rasch außer Kurs geraten, wofür es verschiedene, an dieser Stelle nicht weiter zu erläuternde Gründe gibt. Deren wichtigster liegt wohl in dem eminent literarischen Charakter von Giraudoux’ Theater.<sup>3</sup> Er widerstrebt entschieden jener Materialität eines Physis und Körperlichkeit privilegierenden ‚théâtre de la cruauté‘, wie sie seit Antonin Artaud an der Tagesordnung ist und über diverse Vermittlungen noch die Avantgarde des aktuellen deutschen Regietheaters bestimmt. In der Tat sind Giraudoux’ Stücke, deren teils ironische, teils ‚preziös‘ poetische und auf jeden Fall höchst voraussetzungsreiche Sprache nach intensiver Lektüre verlangt, in einem solchen Maße textorientiert (und nicht bühnenorientiert),<sup>4</sup> daß sie der unmittelbaren Partizipation selbst des aufmerksamsten Theaterpublikums kaum zu überwindende Widerstände entgegensetzen. Läßt man sich dagegen auf eine erneute Lektüre dieser (vom gegenwärtigen Theaterbetrieb weithin zurückgestellten) Dramentexte ein,

---

3 Über Giraudoux’ literarischen „Kunstverstand“ und noch vom Geist des Fin de siècle, insbesondere Nietzsches, inspirierte Neigung zu perspektivischen „Gedankenkaleidoskope(n)“ und Paradoxa äußert sich mit treffenden Bemerkungen D. Steland, „Jean Giraudoux: *La guerre de Troie n’aura pas lieu*“, in: *Ein Text und ein Leser: Weltliteratur für Liebhaber*, hrsg. von W. Barner, Göttingen 1996, S. 194–211, hier S. 209.

4 Als „précieux“ bildet Giraudoux bezeichnenderweise auch den geradezu teleologisch verstandenen Zielpunkt in einer – inzwischen kanonischen – Darstellung des Stiltypus der „préciosité“; vgl. R. Bray, *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris 1948.

kann es zu einigermaßen überraschenden Entdeckungen kommen, die Werken gelten, welche neben ihrer notorischen strukturellen Komplexität nach wie vor eine beträchtliche intellektuelle Spannung vermitteln.

Um das am konkreten Fall eines einzigen, doch meines Erachtens repräsentativen Textes zu zeigen, werde ich mich im Folgenden auf die Betrachtung von Giraudoux' bereits erwähnter Elektra-Version konzentrieren. Sie wirkt nicht zuletzt deshalb aufschlußreich, weil sie dazu einlädt, ihre eigentümlich ambivalente Dramaturgie und Moral mit der eindeutigeren Botschaft von Sartres ‚Orestie‘ *Les Mouches* zu vergleichen.<sup>5</sup> Daß es Giraudoux hier wie anderweitig um die Schaffung irritierender – und spezifisch moderner – Ambivalenzen geht, belegt vielleicht am besten jener Aspekt seiner ‚pièce‘, den man gleichsam oxymorisch als eine Art ‚ernster‘ bzw. ‚problematisierender Travestie‘ bezeichnen könnte. Bekanntlich bildet die Travestie ja ein seit langem etabliertes Genus komisch-burlesker Dichtung.<sup>6</sup> Es hat seine spezielle Domäne in der spielerischen Deformation des antiken Epos, wie sie zwischen Giambattista Lalli und Aloys Blumauer zu den bevorzugten Formen von Unterhaltungsliteratur im 17. und 18. Jahrhundert zählte. Dabei gilt die Travestie als ein Verfahren, das gewissermaßen ein Komplement zu dem verwandten Verfahren der Parodie ergibt. Man könnte die beiden komplementären Spielarten der komischen Epen-Deformation etwa folgendermaßen unterscheiden: Bei der Parodie wird eine niedrige, aktuell alltägliche „res“ durch klassisch erhabene „verba“ unangemessen erhöht (Boileaus *Le Lutrin*; Popes *The Rape of the Lock*); bei der Travestie wird umgekehrt eine klassisch erhabene „res“ (die Materie der *Ilias* oder der *Aeneis*) durch niedrige, aktuell alltägliche „verba“ unangemessen trivialisiert. Im ersten Fall, dem der Parodie, bildet die Vorstellung des antiken Epos sozusagen den Zielpunkt, im zweiten Fall, dem der Travestie, dagegen bloß den Ausgangspunkt der komischen Deformation. Da die Deformation bei der Travestie in einen Text mündet, den der Charakter gemeiner Aktualität kennzeichnen soll, besteht ihr wesentliches Mittel hier in der Technik des pointierten Anachronismus, den man folglich als das travestierende Verfahren per excellence bezeichnen könnte.<sup>7</sup>

---

5 Zu Sartres Drama, das als ein frühes Beispiel von „littérature engagée“ auf den Appell eines bewußt inzitatorisch gestalteten Schlußeffekts hinausläuft, vgl. die eben diesen Aspekt noch pointierende Interpretation von H. Krauss, *Die Praxis der „littérature engagée“* im Werk JeanPaul Sartres 1938–1948, Heidelberg 1970, S. 97–117, bes. S. 117: „Der Hinweis auf das politische Engagement in der Widerstandsbewegung, der Summe und Inkarnation der einzelnen Freiheiten, ist das Ziel der Umwandlungen, die Sartre am griechischen Mythos vorgenommen hat“.

6 Vgl. zu ihm – neben den Begriffsklärungen von W. Karrer (*Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977) – das erstaunlich reichhaltige Repertoire, das wir dem Forschungsfleiß von Thomas Stauder verdanken: *Die literarische Travestie: Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, Frankreich, England, Italien)*, Frankfurt a. M. usw. (Peter Lang) 1993.

7 Daß die Anachronismen der Travestie durch „die Heruntersetzung der heroischen Idealität in die Alltäglichkeit und die damit verknüpfte Rechtfertigung des unterdrückten ‚unheldischen‘ Glücksverlangens“ immer auch ein latent ideologiekritisches Moment mit sich führen, betont zurecht (im Hinblick auf Marivaux' *Ilias-Travestie*) H. R. Jauss, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik Bd. 7), hrsg. von W. Preisendanz – R. Warning, München 1976, S. 103–132, hier S. 116.

In diesem Sinne partizipieren nun zahlreiche moderne Fassungen antiker Dramen an einem generalisierten komischen Stilrepertoire der Travestie. Von Sartre wird es – dem manifesten philosophisch-politischen Engagement seines Theaters entsprechend – eher sparsam verwendet. Immerhin erscheinen prononcierte Anachronismen schon am Beginn der ersten Szene von *Les Mouches*, wenn der kultiviert skeptische Pédagogue, der Orest hier statt Pylades begleitet, sich über die Ärmlichkeit von Argos beschwert und vermutet, daß die Bewohner dieser entlegenen Berggegend offenbar noch nie einen ‚Touristen‘ gesehen haben. Bei Giraudoux treten solche Effekte sehr viel häufiger auf, und zwar in der Regel dergestalt, daß stärker ihre grotesk-komischen Aspekte zur Geltung kommen. So fragen sich die kleinen Eumeniden – ebenfalls gleich am Anfang der ersten Szene –, wie das Gericht, das Atreus dem Thyest aus den Herzen von dessen Söhnen zubereiten ließ, wohl geschmeckt haben mag, und ein besonders vorwitziges der Mädchen möchte in bezug auf den „repas où il servit leurs cœurs“ wissen: „Il les a coupés, ou fait cuire entiers?“ (S. 12).<sup>8</sup> Von ähnlichen Interessen zeugt ein anderer Travestie-Effekt, der den Zank zwischen Elektra und Klytämnestra mit einem Streit bürgerlicher Frauen über die richtige gastronomische Behandlung des Geflügels vergleicht:

„On discutait pour savoir si dans les repas d’invités, on doit servir les volailles sans le foie ou avec le foie. Le cou aussi, naturellement. Les femmes étaient enragées. Il a fallu les séparer. Quand j’y songe, c’était quand même bien dur aussi, comme discussion [...] Le sang a coulé“ (S. 47).<sup>9</sup>

Die zitierten Beispiele lassen erkennen, daß das Verfahren des travestierenden Anachronismus bei modernen Versionen antiker Dramen etwas durchaus Naheliegendes hat, ja sich vielleicht allzu bequem anbietet und – wie im Falle von Giraudoux’ oft vergrößerndem ‚Schüler‘ Jean Anouilh – leicht zu patenten Manierismen führen kann. Indessen ist es in Giraudoux’ *Électre* mit der Travestie sowohl ernster wie komplizierter bestellt. Sie beschränkt sich in dieser „pièce“ nämlich nicht auf einzelne Verfremdungs- und Komisierungseffekte, sondern prägt die Struktur des gesamten Stücks. Dabei ist die Dramaturgie von Giraudoux’ *Électre* kompliziert insofern, als sie den alten Tragödienstoff keineswegs einfach travestiert, was bedeuten würde, daß sie ihn mit ihrerseits traditionellen Prozeduren vom Tragischen ins Burleske wendete. Es verhält sich vielmehr so, daß Giraudoux die Travestie gewissermaßen in die Tragödie selbst aufnimmt und die Tragödie, deren Gewalt insgesamt kaum

8 „Hat er sie zerlegt oder im Ganzen gekocht?“. (Die Übersetzungen von Passus, deren Bedeutung nicht schon aus dem Kontext evident wird, stammen vom Vf.; die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich auf die leicht zugängliche Taschenbuchausgabe von J. Giraudoux, *Électre*, Paris, Le Livre de Poche, 1965).

9 „Man diskutierte die Frage, ob Geflügel bei einem Dîner mit oder ohne Leber zu servieren wäre. Natürlich auch über den Hals. Die Frauen gerieten in Rage. Man hat sie trennen müssen. Wenn ich daran denke, dann war das auch ziemlich hart, als Diskussion [...] Es ist Blut geflossen.“

gemindert wird, mit der nur partiell komischen Travestie koexistieren, oder besser: konfligieren läßt.

<sup>10</sup> Daß es Giraudoux um einen solchen Konflikt der Gattungen – und das heißt gleichzeitig: der von diesen Gattungen implizierten konträren Weltmodellierungen – geht, zeigt von der ersten Szene an die Allegorie der Fassade des Agamemnon-Palastes. Von ihr wird gesagt, daß sie, aus zwei verschiedenen Materialien – Marmor und Ziegeln – bestehend, den Betrachter durch ihre Doppelgesichtigkeit verwirrt, welche den Eindruck eines zugleich ‚lachenden‘ und ‚weinenden‘ Palastes hervorruft: „Ce qui se passe, c’est qu’en ce moment le palais rit et pleure à la fois“ (S. 12).<sup>11</sup>

Um diese Doppelgesichtigkeit nun auch in einer Handlung zu entfalten, in der sich gleichsam Tragödie und Vaudeville begegnen, waren einige Vorentscheidungen nötig, welche die Auswahl unter den diversen antiken und neuzeitlichen Subtexten der ‚Orestie‘ betreffen. So bleibt Giraudoux Sophokles und nicht Aischylos nahe, insofern als er Elektra in den Vordergrund rückt und ihr gegenüber Orest quasi bedeutungslos erscheinen läßt (Sartre wird es in *Les Mouches* später eher umgekehrt halten). Dagegen distanziert sich Giraudoux von Sophokles, wenn er – im Gegensatz zur gesamten Überlieferung – Elektra zunächst zwar vom Haß auf ihre Mutter durchdrungen, aber noch ohne Kenntnis von deren konkretem Verbrechen präsentiert. Am wichtigsten ist indes, daß Giraudoux Elektra anders als in der Sophokleischen Tragödie nicht unter der Drohung eines ehe- und kinderlosen Geschicks, das von dem bei Sophokles in der aktuellen Bühnenhandlung ja weitgehend abwesenden Ägisth über sie verhängt ist, leiden läßt. Bei Giraudoux soll Elektra von Ägisth nicht durch Ehelosigkeit, sondern durch eine gezielte Heiratspolitik in Zaum gehalten werden. Das bedeutet, daß in Gestalt des Gärtners, Elektras Verlobtem aus der bürgerlichen Familie der Théocathoclès, jetzt der mit Elektra nominell verehelichte Landmann des Euripides wiederkehrt; ja man fühlt sich durch die Strategie von Ägisths Heiratspolitik ein wenig an die freilich schärfer tyrannisch gearteten Pläne erinnert, die Ägisth in Alfieris *Oreste* mit Elektra hegt:

[...] il non vederti  
Basta alla pace nostra. Oggi n’andrai  
Del più negletto de’ miei servi sposa;  
Lungi con lui ne andrai: [...].<sup>12</sup>

---

10 Daher wird die *Électre* von den Giraudoux-Interpreten gerne (und mit guten Gründen) als eine Art ‚Metatragödie‘ bezeichnet; vgl. etwa R. E. Jones, „L’Esthétique de la tragédie: *L’Électre* de Giraudoux“, *Stanford French and Italian Studies* 10 (1978), S. 173–182.

11 „Was zur Zeit passiert, ist daß der Palast gleichzeitig lacht und weint.“

12 Vgl. V. Alfieri, *Oreste*, a cura di D. Mattalia, Firenze (La Nuova Italia) 51967. S. 46 (I 172ff.): „Für unseren Frieden genügt, dich nicht mehr zu sehen. Heute noch wirst du mit dem elendesten meiner Sklaven verheiratet. Mit ihm wirst du dich entfernen.“

Für Giraudoux' Neufassung des Dramas ist diese Reprise des Euripideischen Motivs von Elektras Verhelichung bzw. Ehebestimmung entscheidend. Sie bildet zum einen die wesentliche Prämisse, welche erlaubt, anhand des überlieferten Stoffes verschiedene Genera und verschiedene Weltbilder gegeneinander auszuspielen. Zum anderen gestattet sie, Elektra stärker als zuvor zu einer Ausnahmegestalt zu machen, die nicht allein ihrer unmittelbaren Umgebung in Agamemnons Palast entfremdet erscheint, sondern sich überhaupt radikal von der Mentalität der meisten anderen *dramatis personae* unterscheidet. So wird Elektras Singularität unter wenigstens drei Gesichtspunkten wahrgenommen und auf den Begriff gebracht. Zunächst ist es der Président, ein entfernter Cousin des Gärtners, der in Elektra „la plus grande innocence de Grèce“ (S. 15) sieht, eine schicksalsträchtige „femme à histoires“, die mit „acharnement“ das lebensfeindliche Prinzip einer „justice intégrale“ verfolge (S. 27). Von der Gestalt des Bettlers, dessen Äußerungen besondere semiotische Autorität beanspruchen,<sup>13</sup> wird diese Sicht später nachdrücklich bestätigt, wenn er in einem langen Monolog am Ende des ersten Akts über Elektra urteilt:

„Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d'elle, c'est parce qu'elle a raison!“ (S. 90).<sup>14</sup>

Derart erscheint Elektra in einer ersten Interpretation gleichsam oxymorisch als die Agentin des unbedingten Rechts und der unbedingten Zerstörung. Eine zweite Interpretation, die Ägisth, der eigentliche Gegenspieler Elektras, vertritt, deutet die Tochter Agamemnons als eine Gestalt, die das ruhige Gleichmaß des Lebens gefährdet, indem sie – wie es heißt – „den Göttern Zeichen gibt“. Den Göttern Zeichen zu geben, bedeutet, sie aus ihrem Schlaf zu wecken, welcher den Menschen und den Staaten bekömmlich ist (vgl. S. 33). Der Anstoß zu solcher Ruhestörung und Staatsgefährdung geht nach Ägisth, der hier Argumente einer desillusionierten Aufklärung entwickelt, stets von Menschen aus, die das Außerordentliche verkörpern und sich von der Menge (der „troupe“) absondern:

13 Da er „außerhalb der Zeitdimension der Handlung steht und diese als ihr Epiker überblickt und vorausweiß“; so – nach Peter Szondi – I. Nolting-Hauff, „Mythenrenaissance‘ und Episierung in Giraudoux' *La guerre de Troie n'aura pas lieu*“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 93 (1983), S. 131–150, hier S. 148. Bezeichnend ist, daß der Bettler, „der wohl der Gott von Delphi sein [...] könnte“, in der Uraufführung von Louis Jouvet, „dem Freunde Giraudoux' und Regisseur aller seiner Stücke“, dargestellt wurde; vgl. G. Goebel, „Jean Giraudoux: *Électre*“, in: *Das moderne französische Drama: Interpretationen*, hrsg. von W. Pabst, Berlin 1971, S. 131–153, hier S. 137f.

14 „Sie ist die Wahrheit ohne Bodensatz, die Lampe ohne Ruß, das Licht ohne Docht. Wenn sie deshalb, wie zu befürchten ist, allen Frieden und alles Glück um sich her zerstört, dann weil sie Recht hat!“

„Il n'est pas deux façons de faire signe, président: c'est se separer de la troupe, monter sur une éminence, et agiter sa lanterne ou son drapeau. On trahit la terre comme on trahit une place assiégée, par des signaux. Le philosophe les fait, de sa terrasse, le poète ou le désespéré les fait, de son balcon ou de son plongoir“ (S. 35).

15

Eine dritte Interpretation äußert schließlich der verschmähte Gärtner, der als Akteur nach dem ersten Akt aus dem Spiel ausscheidet, bevor es sich zur Tragödie wendet. Das ‚Lamento des Gärtners‘, das zwischen den beiden Akten des Stücks einen „Entracte“ bildet, stellt jenen Moment dar, in dem Giraudoux’ „pièce“ am deutlichsten der Poetik des ‚epischen Theaters‘ nachkommt.<sup>16</sup> Das heißt: Der aus dem Drama ausscheidende Akteur, der an dieser Stelle zum nicht mehr selber agierenden Beobachter wird, kommentiert die Ereignisse, in die sich Elektra verwickelt, eben durch den Begriff der „Tragédie“. Dabei versteht er die im Text mit Majuskel geschriebene „Tragédie“ als Ausdruck von „pureté“ und „innocence“ (S. 95). Zwar möchte er den Ereignissen aus der Distanz einen paradoxalen Appell zu „Joie et Amour“ abgewinnen, doch kann er das nur, weil er sich selbst der Tragödie und deren Personifikation Elektra zugleich resignativ und lebensfreundlich entzieht.

Demnach ist Elektra bei Giraudoux mehr als eine Gestalt der griechischen Tragödie. Sie repräsentiert gleichzeitig so etwas wie die Idee der Tragödie an sich; sie stellt in den Augen Ägisths ein staatsgefährdendes Beispiel des Außerordentlichen und Normalitätswidrigen dar, während der Président sie als Verbündete („l’alliée“) einer „justice intégrale“ fürchtet: um Gerhard Goebels treffende Formulierung zu gebrauchen, als „die verkörperte tragische Nemesis“ und „eine Provokation der bürgerlichen Vernunft“.<sup>17</sup> Gegen Elektra, die in der Rolle der „tragischen Nemesis“ ein archaisches Gesetz von „pureté“ und „innocence“ vollzieht, hat Giraudoux nun aber eine Gegenwelt aufgeboten, welche wir bislang mit dem Begriff der „Travestie“ charakterisiert haben. Der Begriff ist insoweit angemessen, als er einen prononcierten Widerspruch zur Höhe des Tragischen bezeichnet; doch wäre er irreführend, wenn durch ihn verdeckt würde, daß Giraudoux die Resistenz gegen das Tragische mit durchaus verschiedenartigen Facetten, Argumenten und Wertungen inszeniert. In der Verschiedenartigkeit der Aspekte, welche eindeutige Positivierungen oder Negativierungen erschwert, ja unmöglich macht, liegt meines Erachtens nämlich die wesentliche Spannungskomponente von Giraudoux’ Dramaturgie. Durch sie unterscheidet sich seine *Électre* auf evidente Weise etwa von

---

15 „Es gibt nur eine Art, Zeichen zu geben: sie besteht darin, sich von der Menge zu trennen, auf eine Höhe zu steigen und seine Laterne oder seine Fahne zu schwenken. Man verrät die Erde, wie man eine belagerte Festung verrät, durch Signale. Der Philosoph gibt sie von seiner Terrasse aus, der Dichter oder der Selbstmörder von seinem Balkon oder seiner Klippe.“

16 Bündig zusammengefaßt finden sich die Momente, die *Électre* zu einem „Mythendrama mit epischer Struktur“ machen, bei Nolting-Hauff, „Mythenrenaissance“ (zit. Anm. 13), S. 147ff.

17 Vgl. Goebel, „Jean Giraudoux“ (zit. Anm. 13), S. 136.

der Sartreschen Appell-Dramaturgie, die in *Les Mouches* weit eindeutiger für das Engagement eines authentischen Zukunftsentwurfs (und gegen die als Machtmittel verstandene Kultivierung von Reue und Bedauern) plädiert.

Am typischsten entspricht dem Begriff der Travestie die Opposition zur Tragödie, welche in der Gestalt des Président und dessen Gattin Agathe Théocathoclès zum Ausdruck kommt. In ihrer Ehe wird das Zerwürfnis von Agamemnon und Klytemnästra sozusagen auf der Ebene des Vaudeville nachgespielt (vgl. S. 127f.), zwar mit dem die Grenzen des Vaudeville gelegentlich auch durchbrechenden Haßausbruch der „chanson des épouses“ (vgl. S. 128ff.), doch eben ohne tragische Konsequenz. Eine solche Konsequenz muß trotz aller ehelichen Frustration ausbleiben, da der Président sich von allen Dramenfiguren am entschiedensten auf die Normen der bürgerlichen Vernunft stützt. Während er in Elektra die Drohung einer „justice integrale“ ausmacht, preist er selber die dreifache ‚Erdschicht‘, welche sich über die vergangenen Verbrechen legen und ihnen die ärgste ‚Virulenz‘ nehmen soll: „l’oubli, la mort, et la justice des hommes“ (S. 25), und überhaupt scheint die eigentliche „conscience de l’humanité“ für ihn in ihrer ‚Neigung zum Kompromiß und zum Vergessen‘ zu bestehen (S. 23: „toute propension vers le compromis et l’oubli“).

Auf – wenn man so will – anspruchsvollere, aber zugleich auch fatalere Weise wehrt sich Ägisth gegen die Tragödie und die „Provokation der bürgerlichen Vernunft“, die von der Kategorie des Tragischen ausgeht. Dabei müssen wir berücksichtigen, daß Ägisth bei Giraudoux gegenüber den antiken Vorlagen, insbesondere gegenüber der Tragödie des Sophokles, enorm an Statur gewonnen hat. Das betrifft zum einen das bloße Faktum seiner dramaturgischen Präsenz und Funktion, mit dem Giraudoux sich einer in erster Linie nach-antiken Stofftradition anschließt, für die vor allem die Versionen von Voltaire und Alfieri einstehen. Zum anderen kann man durchaus von einer intellektuellen und partiell auch moralischen Erhöhung sprechen, welche der Gestalt des Ägisth in Giraudoux’ *Électre* zuteil wird. Während etwa Alfieri den Herrscher von Argos noch als brutalen Tyrannen modelliert, gesteht Giraudoux dem Monarchen zu, daß er sein Staatswesen im ganzen wohlgeordnet hat.<sup>18</sup>

Als ein Technokrat der Politik darf Ägisth auch luzide die Gründe für seinen Erfolg darlegen. In der dritten Szene des ersten Akts bestimmt er den entscheidenden dieser Gründe in dem Umstand, daß er konsequent all jene Menschen bekämpft, die ‚den Göttern Zeichen geben‘, das heißt: die wie Elektra das Gleichmaß bürgerlicher Normalität stören und dadurch gewissermaßen das schlafende Schicksal wecken. Gegen solche ‚Staatsfeinde‘ geht Ägisth nun jedoch nicht mehr mit archaischer Gewalt vor. Statt dessen setzt er subtilere und spezifisch moderne Herrschaftsmittel ein, welche verblüffend genau

---

18 Deshalb fällt es in der Tat schwer, in dem Stück das „Bewußtsein einer revolutionären Situation“ auszumachen; desgleichen wird bei Elektra kaum eine „Vermittlung zwischen individueller Vendetta und sozialer Parteinahme erkennbar“, wie Goebel zurecht – aber nicht ohne Enttäuschung – konstatiert; vgl. ebd.



dem entsprechen, was der Herrschaftstheoretiker und -kritiker Michel Foucault später als Strategien der ‚Normalisierung‘ beschrieben hat.<sup>19</sup> Tatsächlich sind es eben die idealtypischen Methoden der ‚Normalisierung‘, durch die Ägisth Elektra, die sich normalitätswidrig von der Menge entfernt hat, aus der Höhe ihrer „éminence“ bzw. ihres „promontoire“ in das Gleichmaß der gesellschaftlichen Ordnung zurückholen möchte, und eben diesem – so herrschaftlich wie humanitär begründeten – Zweck dient dann auch der Plan für Elektras Verheiratung, durch den gleichsam der Wohlfahrtsstaat bewahrt und die Tragödie abgewendet werden sollen:

„Si les dieux depuis dix ans, n’arrivent point à se mêler de notre vie, c’est que j’ai veillé à ce que les promontoires soient vides et les champs de foire combles, c’est que j’ai ordonné le mariage des rêveurs, des peintres et des chimistes; c’est que, pour éviter de créer entre nos citoyens ces différences de race morale qui ne peuvent manquer de colorer différemment les hommes aux yeux des dieux, j’ai toujours feint d’attribuer une importance énorme aux délits et dérisoire aux crimes“ (S. 35).<sup>20</sup>

Die gewichtigste Stimme gegen die Tragödie ist schließlich die, der am wenigsten an rationalen Argumenten zur Verfügung steht. Es handelt sich um die Stimme des Gärtners, der Elektra nicht nur liebt, sondern mit der symbolisch zu verstehenden Offerte seines Gartens auch dazu beitragen möchte, die ihm Verlobte aus dem Bannkreis des ‚Dramas‘ (S. 58: „[...] elle y évitera [...] peut-être le drame“) zu erlösen. Jedenfalls wird das Projekt der unstandesgemäßen Heirat durch die semiotisch autoritative Interpretation des Bettlers derart bewertet, daß sich Ägisths Plan einer – nicht physischen, aber sozialen – ‚Tötung‘ für Elektra am Ende in die Gewinnung von Leben verwandeln würde:

„[...] il y a dans Egisthe je ne sais quelle haine qui le pousse à tuer Electre, à la donner à la terre. Par une espèce de jeu de mots, il se trompe, il la donne à un jardin. Elle y gagne. Elle y gagne la vie [...]“ (S. 59).<sup>21</sup>

---

19 Vgl. dazu vor allem M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris 1976, sowie den Foucaultsche Motive produktiv weiterdenkenden Entwurf von Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997.

20 „Wenn die Götter seit zehn Jahren nicht mehr dazu kommen, sich in unser Leben zu drängen, dann weil ich dafür gesorgt habe, daß die Promontorien leer und die Märkte voll sind, weil ich die Heirat aller Träumer, Maler und Chemiker angeordnet habe und weil ich stets demonstrativ den Ordnungswidrigkeiten eine enorme und den Verbrechen eine geringe Bedeutung beimesse, um unter unseren Bürgern jene Unterschiede der moralischen Artung auszuschließen, die den Menschen in den Augen der Götter eine verschiedene Farbe verleihen müssen.“

21 „In Ägisth wirkt ein merkwürdiger Haß, der ihn dazu treibt, Elektra zu töten, sie der Erde zu vermachen. Wie in einer Art Wortspiel täuscht er sich, er vermacht sie einem Garten. Durch den Tausch gewinnt sie. Sie gewinnt durch ihn das Leben [...]“.

Daß Gärtner und Garten für die Alternative eines untragischen, unheroischen und ruhmlos eingeschränkten Lebens stehen, bestätigt dann der Monolog des Entracte, dessen Hymnus auf das Leben nicht zuletzt durch die widersprüchliche Verworrenheit seiner Artikulation Pathos erlangt:

„Evidemment, la vie est ratée, mais c'est très, très bien, la vie. Evidemment rien ne va jamais, rien ne s'arrange jamais, mais parfois avouez que cela va admirablement, que cela s'arrange admirablement [...]“ (S. 94).<sup>22</sup>

Indessen ist festzuhalten, daß die Welt der Tragödie, die in Elektra gewissermaßen über die Schwelle zur Modernität und über die ‚Dialektik der Aufklärung‘ hinweg fortwirkt, durch solche antitragischen Stimmen nicht einfach denunziert wird. Dafür muten die Motive, auf welche die Welt der Travestie rekurriert, im ersten Akt insgesamt zu zwiespältig an. Wirklich authentisiert erscheinen sie lediglich in den stammelnden Worten des Gärtners, während die bürgerliche Vernünftigkeit des Président, dessen „théorie d'Electre“ schon von Ägisth als „bourgeoise“ (dis)qualifiziert wird, und die normalisierenden Herrschaftstechniken Ägisths gegenüber der Reinheit Elektras zunächst keine rechte Dignität behaupten können. Bis zu einem gewissen Grad ändert sich dies Verhältnis jedoch im zweiten Akt. Im zweiten Akt erhalten die antitragischen Argumente der Travestie nämlich in dem Maß mehr Ernst, in dem sie sich statt auf moralische zunehmend auf konkret politische Probleme beziehen.

Um zu einer solchen Zuspitzung zu gelangen, hat Giraudoux gegen Ende seiner „pièce“ ein Motiv in den Vordergrund gerückt, das er den Elektra-Versionen des 18. Jahrhunderts, insbesondere der *Electre* von Crébillon dem Älteren, verdankt: die Koinzidenz von Elektras Rache mit der Bedrohung des Staats durch die Invasion der Korinther und einen Volksaufstand.<sup>23</sup> Elektra setzt also in eben dem Moment an, intransigent für Wahrheit und Recht zu sorgen, in dem die staatliche Existenz von Argos, dessen gut funktionierende Ordnung Ägisths Stolz ist, aufs äußerste gefährdet erscheint (S. 138: „La ville est en péril“). Durch diese politische Pointierung der im ersten Akt angelegten und dort vorwiegend moralisch artikulierten Oppositionen wird nun vor allem das Gewicht von Ägisths Argumenten weiter gestärkt. Wie sich zuvor schon Elektra in ihrer mythischen Rolle ‚deklariert‘ hat (vgl. S. 43), deklariert, das heißt: offenbart sich angesichts der militärischen Bedrohung jetzt auch Ägisth<sup>24</sup>, und zwar als König (vgl. S. 136). Und mehr noch: Mit einer Wendung, die handlungslogisch etwas ziemlich

22 „Natürlich ist das Leben immer verpfuscht, aber es ist sehr, sehr gut, das Leben. Natürlich geht alles schief, nichts kommt in Ordnung; aber manchmal, müssen Sie zugeben, geht alles wunderbar, kommt alles wunderbar in Ordnung [...]“.

23 Vgl. Goebel, „Jean Giraudoux“ (zit. Anm. 13), S. 135.

24 Die Bedeutung von „se déclarer“, einem *mot-clef* des Stücks, kann – wie Michael Herrmann scharfsichtig gezeigt hat – durch seinen Racine-Bezug präzisiert werden; vgl. M. Herrmann, „se déclarer: Zur Bedeutung eines Schlüsselwortes in Giraudoux' *Électre* und Racines *Bajazet*“, *Die neueren Sprachen* 22 (1969), S. 277–282.

Artifizielles hat, erklärt der Herrscher in einer atemberaubenden Klimax von Konzessionen seine Bereitschaft, demnächst das Herrscheramt zugunsten Orests abzulegen und sich selbst der gerechten Strafe zuzuführen, vorausgesetzt daß er solange unangetastet bliebe, bis es ihm gelungen sei, Staat und Vaterland vor dem Untergang zu retten.<sup>25</sup>

Derart wächst Ägisth, der König, im Augenblick des Chaos zum Protagonisten einer offenbar uneigennützig verfochtenen Staatsräson, die ihn als gleichberechtigten Antagonisten jener tragischen Nemesis ausweist, welche allein Wahrheit und Gerechtigkeit verfolgt. Im gleichen Maß, wie die Gestalt des verantwortungsethischen Realpolitikers monumentalisiert wird, muß die Gestalt der unbedingten Wahrheitssucherin dagegen unter einen skeptischen Vorbehalt geraten. Das geschieht, wenn die Eumeniden behaupten, daß Elektras ‚Wahrheit‘ ein Gift enthält (S. 108: [...] elle va tout gâter [...] avec son venin de vérité, le seul sans remède“), und wenn Ägisth, Ibsens Idee der Förderlichkeit von ‚Lebenslügen‘ aufgreifend, zu bedenken gibt: „Il est des vérités qui peuvent tuer un peuple, Electre“ (S. 159). Demnach sieht sich das Pathos der Reinheit, das Elektra beseelt, zunehmend akzentuierten Zweifeln ausgesetzt. Diese Zweifel werden um so stärker, je häufiger die Dialoge eben auf Elektras „innocence“ und zumal „pureté“ verweisen. Dabei hat es selbstverständlich noch keine besondere Aussagekraft, wenn Klytämnestra – Elektra warnend – versichert: „Tout le mal du monde est venu de ce que les soidisant purs ont voulu déterrer les secrets et les ont mis en plein soleil“ (S. 118).<sup>26</sup> Verräterisch schwach wirkt dagegen Elektras an Ägisth gerichteter Vorwurf: „On n’a le droit de sauver une patrie qu’avec des mains pures“ (S. 144).<sup>27</sup> Und wenigstens politisch kompromittierend kann auch Elektras Vision dessen erscheinen, was für sie ein Volk darstellt: „Quand vous voyez un immense visage emplir l’horizon et vous regarder bien en face, d’yeux intrépides et purs, c’est cela un peuple“ (S. 159).<sup>28</sup> Darauf macht Ägisth wiederum eine gute Figur, indem er der Seh- und Redeweise des jungen Mädchens (oder der ‚Frau‘, wie Elektra anschließend korrigiert) die Seh- und Redeweise des Königs entgegenhält: „Tu parles en jeune fille, non en roi. C’est un immense corps à régir, à nourrir“ (ebd.).<sup>29</sup>

25 Vgl. dazu vor allem S. 166, wo die zentrale Szene des zweiten Akts (II 8) in der Konfrontation zweier gegensätzlicher Prinzipien den Höhepunkt einer quasi Schillerschen Dramaturgie erreicht.

26 „Alles Übel dieser Welt ist daraus entstanden, daß die sogenannten Reinen (Idealisten, Moralisten) versucht haben, die Geheimnisse auszugraben, und sie ins Licht der Sonne getragen haben.“

27 „Man hat nur mit reinen Händen das Recht, einen Staat (das Vaterland) zu retten.“

28 „Wenn ihr seht, wie ein immenses Gesicht den Horizont erfüllt und euch anschaut, mit unerschrockenen und reinen Augen, das ist ein Volk.“

29 „Du sprichst als junges Mädchen, nicht als König. Das Volk ist ein riesiger Körper, den man regieren, den man nähren muß.“

So bleibt der Widerstreit zwischen Ägists allmählich aufgewertetem politischen Realismus und Elektras allmählich abgewerteter moralischer Unbedingtheit letzten Endes in der Schweben. Daß diese Unentschiedenheit vom Autor beabsichtigt sein muß, zeigen die abschließenden Repliken des Stücks. Sie erfolgen, wie Argos in Schutt und Asche versinkt und Elektra, die ihr ‚Gewissen und Orest‘ verloren hat, im Besitz allein der „justice“ zurückbleibt. In dieser Situation, in welcher der Morgen über einem Szenario der Zerstörung und des Massakers graut, wird gefragt:

„Comment cela s’appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd’hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l’air pourtant se respire, et qu’on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s’entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?“ (S. 179).<sup>30</sup>

Beantwortet wird die Frage von dem Bettler, der erneut als die höchste Wahrheitsinstanz des Stückes auftritt, mit der konklusiven und dennoch zweideutigen Auskunft: „Cela a un très beau nom [...]. Cela s’appelle l’aurore“ (ebd.).<sup>31</sup>

Als zweideutig erweist sich die Antwort, weil man sie offenkundig einmal wörtlich und einmal ironisch verstehen kann. Wenn sie wörtlich verstanden wird, mag man in ihr – wie Gerhard Goebel das in seiner klugen, aber 1971 veröffentlichten Interpretation getan hat – den Ausdruck eines „terroristischen Wunschtraums“ von der „Morgenröte“ des Massakers und der Revolution“ erblicken.<sup>32</sup> Dagegen würde die Antwort, ironisch verstanden, andeuten, was die Hoffnung auf eine „Morgenröte“ der Revolution und der Katharsis an Illusion, ja an todessüchtiger Ideologie enthält. Gewiß wird ein solches ironisches Verständnis vom Text nicht ausdrücklich privilegiert; doch liegt es – alles in allem genommen – wohl eher in der Tendenz, welche der zweite Akt gegenüber dem ersten entwickelt, als die litterale Interpretation vom Wunsch nach einem „großen Kehraus“ und der „Zerstörung einer korrupten Ordnung“.<sup>33</sup> Dafür spricht, daß die tragisch-heroische Unbedingtheit des Wahrheits- und Gerechtigkeitsstrebens eben zum Ende hin sowohl durch politische wie durch psychische

---

30 „Wie nennt man das, wenn es Tag wird wie heute, und wenn alles zerstört, alles geplündert ist, und wenn man trotzdem Luft atmet, und wenn man alles verloren hat, wenn die Stadt in Flammen steht, wenn die Unschuldigen sich erschlagen, aber die Schuldigen in einem Winkel des beginnenden Tags im Todeskampf liegen?“

31 „Das hat einen sehr schönen Namen [...]. Man nennt das Morgenröte.“

32 Vgl. Goebel, „Jean Giraudoux“ (zit. Anm. 13), S. 144. Die Diskurs-Atmosphäre des Jahres 1971 hat sich dabei nicht zuletzt in der forcierten geschichtsphilosophischen und klassentheoretischen Prinzipienfestigkeit niedergeschlagen, welche es nahelegen, Giraudoux’ politischen Stellungnahmen eines (wenn man so will) idealistischen Anti-Kapitalismus – der *Folle de Chaillot* wie der Vortragsreihe *Pleins pouvoirs* – die „Verblendung eines kleinbürgerlichen Ideologen“ oder – mit etwas anderen Worten – die „mythologische Weltansicht eines von der wirtschaftlichen Entwicklung überrollten Kleinbürgertums“ zu attestieren; vgl. ebd. S. 152.

33 Vgl. ebd. S. 144.

Kontextualisierung mehr und mehr relativiert wird. Und angesichts solcher Relativierung fällt es dann auch schwer, die Corneillesche Attitüde, in der Elektra Ägisths Sorge „La ville va périr“ mit einem schneidend lakonischen „Qu’elle périsse“ begegnet (vgl. S. 165), anders als parodistisch aufzufassen.

So zeigt sich, daß die dramaturgischen wie die moralischen Neigungen des preziösen Giraudoux während der dreißiger Jahre in einer nicht auf den ersten Blick absehbaren Affinität zu jenen seines deklariert anti-preziösen und antibürgerlichen Zeitgenossen Bertolt Brecht stehen. Beide Autoren kommen einerseits in der Poetik eines episch verfremdeten Theaters überein<sup>34</sup>, andererseits in ihrer – gleichwohl faszinierten – Auseinandersetzung mit der Kategorie des Tragischen und in ihrer Abneigung (Brecht) oder zumindest Skepsis (Giraudoux) gegenüber allen Postulaten, moralisch-existentieller Unbedingtheit. Insbesondere der zuletzt genannte Aspekt trennt Giraudoux (wie genaugenommen auch Brecht) dagegen von Sartre, der mit Brecht unter dem Gesichtspunkt mancher politischer Präferenzen eigentlich engere Analogien aufweisen müßte. In Sartres Orestie-Version *Les Mouches* sind nämlich nicht nur die Ambivalenzen von Giraudoux’ *Électre* zugunsten der appellativen Eindeutigkeit einer Botschaft aufgehoben, welche Orest gegen die metaphysische Autorität Jupiters formuliert:

„Mais je ne reviendrai pas sous ta loi: je suis condamné à n’avoir d’autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin.

Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin“.<sup>35</sup>

Auch die Botschaft selbst ist von einer Art, daß sie jener unbedingten Selbstbestimmung des Subjekts, die von Giraudoux (wie übrigens ebenfalls von Brecht) skeptisch oder dialektisch eingeklammert wird, emphatisch das letzte Wort erteilt. Tatsächlich geht es für Orest, den auf neue Weise heroischen Protagonisten dieses Dramas, ja darum, die nur in Ansätzen paradoxe Freiheit seiner Bindungssuche (seines Engagements) zu manifestieren. Eine solche Manifestation verlangt, daß Orest sich einerseits vom ‚lächelnden Skeptizismus‘ („ce scepticisme souriant que je vous enseignai“) seines Lehrers, des „Pédagogue“, abwendet, der keine Bindung bzw. kein Engagement anerkennen möchte.<sup>36</sup> Zum anderen muß er sich aus der Religion Jupiters lösen, welche ihm die Freiheit verweigert, indem sie ihn wie

---

34 Von Nolting-Hauff werden die Berührungspunkte zwischen Giraudoux’ und Brechts episierender Dramaturgie freilich eher als geringfügig eingeschätzt; vgl. Nolting-Hauff, „Mythenrenaissance“ (zit. Anm. 13), S. 135f, 143 oder 149.

35 J.-P. Sartre, *Huis clos* suivi de *Les Mouches*, Paris (Le Livre de Poche) 1970: „Aber ich werde nicht mehr unter dein Gesetz zurückkehren: Ich bin dazu verdammt, kein anderes Gesetz zu haben als mein eigenes. Ich werde nicht mehr zu deiner Natur zurückkehren: Tausend Wege sind dahin gebahnt, doch ich kann nur meinem Weg folgen. Denn ich bin ein Mensch, Jupiter, und jeder Mensch muß seinen Weg erfinden.“

36 Vgl. ebd. S. 93ff. Die Gestalt des Pädagogen resümiert offensichtlich eine Tradition des kontemplativ genießenden „Dilettantisme“ (Bourget), in dem Motive von Renan, Taine, Anatole France oder André Gide zusammentreten. Von Krauss wird vor allem die kritische Referenz auf Gides frühes Ideal der Disponibilität betont; vgl. Krauss, *Die Praxis* (zit. Anm. 5), S. 99ff.

seine Vorfahren an einen Kult der Reue und der schuldbeladenen Erinnerung zu fesseln sucht.<sup>37</sup> Wenn Orests Schlußmonolog – an sich durchaus vergleichbar mit Giraudoux' Vision der „aurore“ über dem Massaker – verkündet: „tout est neuf ici, tout est à commencer“<sup>38</sup>, so duldet diese Verkündigung daher – anders als die Antwort des Bettlers bei Giraudoux – keinerlei Ironieverdacht. Vielmehr setzt sie ein Signal für Sartres voluntaristische Philosophie, die eben eine Philosophie des Subjekts ist, aber – trotz anderslautender Beteuerungen – kaum einen Begriff für dessen Dialektik besitzt.<sup>39</sup>

---

37 Zur Rolle Jupiters, der mit beinahe nietzscheanischem Scharfblick die politische Nützlichkeit eines systematisch wachgehaltenen Sündenbewußtseins offenlegt, als zentralem „Widerpart des Protagonisten“ vgl. ebd. S. 108ff. Verständlicherweise mußten diese vielleicht hellsichtigsten Momente des Stücks bei dessen Rezeption im nun tatsächlich zur Reue und Buße verpflichteten Nachkriegsdeutschland zu einer großen Verlegenheit führen, die auch Sartre selbst erfaßt zu haben scheint; vgl. dazu die Hinweise von K. Kohut, „Jean-Paul Sartre: *Les Mouches*“, in: *Das moderne französische Drama* (zit. Anm. 13), S. 154–173, hier S. 169f.

38 Vgl. Sartre, *Huis clos* (zit. Anm. 35), S. 190: „Alles ist hier neu, alles steht am Anfang“.

39 Zu Sartres Doktrin der Selbsterfindung und Selbstermächtigung des Ich, welche das politische Engagement letztlich nur als eine Serie von – in der Theorie – dezisionistischen und – in der Praxis – putschistischen Akten denken kann, vgl. auch die aus unterschiedlichen Perspektiven kritischen Darstellungen von C. Miething (*Saint-Sartre oder der autobiographische Gott*, Heidelberg 1983) oder M. Waltz (*Ordnung der Namen: Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*, Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 81ff. und 317–327).